

I contributi —●



# Musicalità e Teatri della mente

---

Roberto Pani<sup>1</sup>

## Riassunto

All'interno del sacco placentare si fabbricano le condizioni affettive per consentire al feto una prima organizzazione coesa del Sé. Grazie al liquido amniotico che amplifica e fa ridondare la voce materna, i rumori e il ritmo del suo battito cardiaco, il bambino in potenza, per imprinting, è in grado di ritenere nel suo piccolo organismo in formazione e di raccogliere in Sé note vocali sparpagiate: verso il settimo mese in particolare, le prime reazioni emotive vengono associate alla musicalità di cui il feto è circondato. All'interno del sistema cerebrale limbico situato nella neocorteccia, nell'amigdala vengono conservate tracce della memoria implicita, quelle emotive-affettive-musicali. L'autore sostiene che il tentativo del neonato di organizzare questo patrimonio ritmico-affettivo-musicale può diventare una risorsa che, successivamente e opportunamente incoraggiata, grazie all'uso di strumenti musicali, può favorire un predisposizione alla musica.

**Parole chiave:** memoria fetale, musicalità

## Summary

Inside the placenta's bag the affective conditions are built up to consent to the fetus a first cohesive organization of the Self. Thanks to the amniotic liquid

1 Università di Bologna, Dipartimento di Psicologia. Rielaborato da Relazione presso: Giornata di studio *Musica e Psicoanalisi*, Domenica 16 Gennaio 2011, Teatro del Mare, Riccione.

which amplifies and redounds the mother's voice, sounds, rhythm and cardiac beats, the baby in construction imprints able to collect the spread around musical notes; particularly about seven months, the primary emotional reactions are associated to music whom the fetus is surrounded. Inside the cerebral, and neocortical, into amigdala are maintained implicit memory traces, those emotional-affective-musical. The author supports that the attempt to organize such heritage musical-rhythm-affective can become a resource which being encouraged properly with the use of musical instruments, can create a predisposition to the music

**Key words:** phoetus' memory, musical dimension

## • Memoria implicita e musicalità

D'accordo con Mancina (2004), sostengo che anche le esperienze prenatali di contatto sensoriale con la madre, ancor prima di quelle postnatali, creino le basi fondamentali per l'edificazione del nucleo strutturale del Sé.

Tali esperienze di contatto e d'incontro producono nell'Ego (equivalente psichico del sistema nervoso centrale), all'interno del Sé, una memoria sia implicita affettiva, sia esplicita o autobiografica. La memoria affettiva implicita riguarda sensazioni o eventi, anche traumatici, mai rimossi e mai ricordati e che emergono nella comunicazione specialmente psicoanalitica, attraverso particolari modalità comunicative extra e infra-verbali. Penso che le più importanti siano rappresentate dalla voce, dalla luminosità, dal suono, dal timbro e dal tono della voce, dalla musicalità della parola, dalla struttura e dai tempi del linguaggio. Tale memoria sensoriale costituisce, a mio parere, quella che chiamiamo *la dimensione musicale*.

Insieme ad altri studiosi (Dabrassi & Imbasciati, 2010; Imbasciati, 2010; Manfredi & Imbasciati, 2004), osservo che già nelle condizioni prenatali il feto in costruzione all'interno del liquido amniotico, dopo pochi mesi appare in grado di percepire il chiarore dall'oscurità (ad esempio quando la madre si espone a pren-

dere il solo in estate sulla spiaggia). In seguito il feto percepisce movimenti cinestesici, propriocettivi, eventualmente anche traumatici della madre; infine il futuro bambino incontra la voce della madre, seppure filtrata da ammortizzatori (come liquido e membrana amniotica, tessuto muscolare e adiposo, vasi, pelle, vestiti) che lo proteggono e filtrano il suono ridondante all'interno del corpo materno.

La voce materna percepita come il ritmo, il tono, il timbro di questa comincia a funzionare come una specie d'imprinting.

I suoni sono esperienze arcaiche, parte della memoria implicita che non possono essere ricordati, ma solo agiti in una nuova occasione che svolge una funzione contenitiva quando, successivamente, il feto-bambino, in epoca neonatale, trova lo scenario e il contesto appropriato. Gli studi suggeriscono che a quel punto l'organismo in formazione sente definitivamente la voce materna più chiara e seducente. Se, in seguito, il bambino viene indirizzato ad usare qualche strumento musicale, si suppone, possano aprirsi in lui nuove finestre, ad esempio occasioni sonore sulle quali depositare ed esprimere molte emozioni. Queste derivano da imprinting prenatali captati in momenti nei quali la sensorialità raccolta nella memoria implicita non potrebbe essere espressa verbalmente. La musicalità è dunque pre-verbale. Un insieme di esperienze complesse di vario tipo, prive di senso, vengono sparpagliate nel mondo interno del bambino e successivamente raccolte per formare l'unità sintetica del Sé al fine di renderlo coeso. Se, ad esempio, pensiamo al jazz, tale dispersione di oggetti-suoni e poi il recupero in un tutto unitario portano, in alcuni soggetti privilegiati, alla possibile creatività musicale.

Un altro esempio può essere offerto dal sogno: il sogno come comunicazione allo psicoanalista, quello raccontato in analisi nella sua modalità di pensiero senza tempo e senza spazio, alogico sia più importante del pensiero logico perché risulta ricco di memoria implicita, di sensorialità concreta. Con esso è trasportata affettività arcaica, appartenente al teatro della mente conservata da un punto di vista neurologico nell'amigdala. L'amigdala è al centro

del sistema limbico del cervello. Si tratta di un gruppo di strutture interconnesse, a forma ovalizzata o di fuso, posto sopra il tronco cerebrale, vicino alla parte inferiore del sistema limbico, area centrale dove convergono il sistema endocrino, vegetativo tra l'ipotalamo e la corteccia cerebrale.

L'amigdala elabora stimoli provenienti dall'interno del corpo e dall'esterno. Tale piccola porzione del sistema nervoso centrale si trova in entrambi gli emisferi cerebrali ed è specializzata nelle reazioni emozionali. In questa mandorla risiedono, come scolpite nel granito, le nostre esperienze, i nostri ricordi più solidi collegati direttamente con i nostri sensi. L'amigdala funziona come un pronto intervento del cervello che, in tempo reale, riesce a fornire risposte comportamentali che avrebbero invece tempi molto più lunghi rispetto al tentativo di richiamarli sotto forma di ricordi.

L'amigdala riveste un ruolo fondamentale anche nella conservazione della specie. L'organismo ha bisogno, infatti, di risposte ovvero di decisioni comportamentali a volte immediate per sopravvivere. Senza amigdala vi sarebbe "cecità affettiva"; essa funziona come un archivio della memoria emozionale ed è quindi depositaria del significato stesso degli eventi (ad esempio, le lacrime, un segnale emozionale esclusivo degli esseri umani, sono stimulate da essa). Quando scatta l'allarme della paura, ad esempio, l'amigdala invia messaggi di emergenza a tutte le parti principali del cervello, stimola la secrezione degli ormoni che innescano la reazione di combattimento o fuga, mobilita i centri del movimento e attiva il sistema cardiovascolare, i muscoli e l'intestino. Altri segnali sono dati per secernere piccole quantità di adrenalina che fanno assumere al volto un'espressione spaventata, ecc.

L'amigdala può essere al centro di un malessere molto ricorrente nella società attuale che si manifesta con il disturbo da ansia sociale caratterizzato dalla paura di essere sotto esame o di ricevere giudizi negativi in situazioni di socialità. È stato riscontrato che nelle persone con ansia sociale, impegnate in discorsi pubblici, una riduzione del flusso sanguigno corticale e un corri-

spondente aumento del flusso nell'amigdala. La densità di recettori della dopamina nel nucleo striato è marcatamente ridotta nei soggetti con ansia sociale. Il ruolo della serotonina è confermato dall'efficacia di farmaci che inibiscono il riassorbimento della serotonina nei circuiti che modulano il percorso delle informazioni sulla paura all'interno della amigdala. Il distress può funzionare come attivatore di vita oppure trasformarsi come suo inibitore, pertanto dovremmo utilizzare ogni situazione stressante in una tendenza alla crescita per risolvere le difficoltà (resilienza).

## • Il teatro musicale della mente

Tornando alla comprensione della musica, alla semanticità della musica, Nietzsche sosteneva che le note musicali rappresentano un linguaggio del nostro passato che attivano in noi un effetto magico. Penso che si crei in noi un *antico teatro musicale della mente* che, attraverso le note musicali, conduca in seguito all'espressività massima delle nostre emozioni (Sloboda, 1985).

Si ritiene che il segnale del ritmo cardiaco materno, anche per la sua periodicità e continuità, prevalga sugli altri. Esso giunge al feto, assieme alla voce della madre, facilitato dall'involucro idrico del liquido amniotico che trasmette bene gli impulsi sonori.

Numerosi esperimenti dimostrano che il neonato reagisce a suoni e, dopo la nascita, egli può riconoscere suoni e sequenze acustiche ricevute durante la vita intrauterina, dal settimo mese di gravidanza in poi. Oltre al noto effetto sedativo del ritmo cardiaco materno, è dimostrato che il bambino dà segno di riconoscere frasi musicali o sequenze di parole, se egli aveva potuto ascoltarle più volte prima della nascita (Fornari, 1984). Al terzo giorno di vita distingue la voce della madre da quella di altre donne.

Il bambino ha perciò molto presto a disposizione un meccanismo per recuperare (e forse si dimostrerà che si tratta anche di

risignificare) dopo la nascita sensazioni ed esperienze della vita prenatale, contribuendo così a stabilire un continuum e avviare i relativi processi associativi. Non è certo un caso se spontaneamente in tutte le società le mamme cantano la ninna nanna, cullano il piccolo, cioè gli inviano messaggi sonori e ritmici, che il bambino riceve e ai quali risponde con la sedazione, il piacere, il sonno, il sorriso, il consolidamento del legame. Fornari (1984) parla di *effetto d'incantamento*. Egli presenta l'ipotesi che il forte richiamo di nostalgia prodotto dalla musica connetta l'esperienza acustica e il vissuto del paradiso perduto intrauterino, come luogo di benessere simbiotico, di calore, contenimento e perciò di rimpianto. Nel sacco amniotico l'omeostasi è perfetta; potremmo dire che è una forma di armonia, di corrispondenza tra volumi e contenitore, tra i bisogni e il loro soddisfacimento. Per Fornari, il sacco amniotico corrisponde al luogo dove nascono gli affetti. La nascita degli affetti e della musica sono assai correlati. Tutti gli studi sulla capacità percettiva del lattante concordano nell'indicare aree precocemente attive come quella tattile, viscerale gastrica, acustica, olfattiva. L'area visiva, pur essendo attiva, sembra meno adatta a raccogliere connessioni con gli affetti come le precedenti. In ogni modo, i neonati fissano precocemente oggetti in movimento e fonti di suono.

Spitz (1965), McDonald (1970), Mahler, Pine e Bergman (1975) osservano come le madri, spontaneamente, provvedano a soddisfare i bisogni del bambino sapendo interpretare opportunamente da quali aree percettive nascono i messaggi del piccolo. Il riflesso di Moro, ad esempio, riguarda un movimento composto da estensione delle braccia e delle dita, apnea, poi flessione delle braccia e pianto. Tale serie di movimenti è innescata da rumori o scosse brusche o anche da un contatto cutaneo. Si suppone quindi una forma iniziale di sensibilità, poco strutturata e con possibilità di ricchi interscambi tra diverse aree percettive. Il piccolo per un certo tempo sentirebbe suoni, odori, carezze. In particolare è intuitivo che suoni, rumori e movimenti siano percepiti come stimoli molto vicini e collegati. Effetto di questi col-



legamenti sono le sinestesie, cioè una contaminazione e confusione della percezione sensoriale.

Fossi (1978) ritiene che la psicoanalisi non possa svolgere osservazioni sul bambino senza la collaborazione delle neuroscienze affini alla psicoanalisi. La ricerca che ha come obiettivo la musica deve tener conto degli apporti conoscitivi offerti dalla psicologia sperimentale, dalle neuroscienze, dalla psicoanalisi al fine di comprendere ciò che sta alla base nucleare del senso dei suoni e della possibilità di usarli nella relazione con molti pazienti, in qualche caso con evidente vantaggio psicoterapeutico. Allo stesso modo all'interno della relazione analitica, se la conduzione dell'esperienza appare corretta e in buon equilibrio stabile, si assiste al miglioramento della relazione tra paziente e psicoanalista, ma anche della relazione tra parti della mente del paziente stesso, che trova una buona integrazione e autonomia, (non solo indipendenza). Le vibrazioni sonore e non solo parole, conducono il Sé a un sentire con l'altro laddove il suono dia la voce primitiva e primaria, talora in traducibile, ma percepibile e condivisibile. Incontri sonori, dunque, che possano caratterizzare l'osservazione oltre che, ovviamente, l'ascolto di un mondo interiore, anche in assenza di una sua comprensione, verso una riorganizzazione in grado di esprimerne una rappresentabilità.

Penso, in aggiunta a quanto teorizza Bion riguardo alle esperienze degli incontri primitivi del neonato, che una sorta di struttura somato-psichica complessa che non corrisponde all'Ego, ma che dall'Ego sarebbe fundamentalmente governata, rappresenti il Sé come struttura contenitiva. Tale struttura si costruisce lungo il corso degli anni, mentre l'Ego, come equivalente psichico ed estensivo del sistema nervoso centrale, funziona come il regista che organizza e progetta l'organismo umano nel suo insieme di corpo-mente. L'Ego assomiglia al capo di un'amministrazione composta da altri personaggi interiorizzati. Freud (1923), ad esempio, descriveva l'istanza del Super-Io, l'ideale dell'Io e dell'Io ideale, ma vedeva anche come interlocutori dell'Io le pulsioni e le normative della realtà esterna. Ho ipotizzato in

varie occasioni (Pani, 2009; Pani & Carnevali, 2010) che tali istanze, da me definite interlocutori (intesi come personaggi interiorizzati), siano più numerose di quelli che Freud descrive e che corrispondano alla molteplicità di emozioni che portano il colore affettivo ed emotivo di certi specifici incontri. Tali esperienze d'incontro vengono subito incorporate nel Sé, ovviamente solo le esperienze sensoriali e psichiche significative sia a livello corporeo che mentale. Per Bion (1962), ad esempio, il seno materno o il suo sostituto genera la realizzazione di un primo Sé primitivo. Ipotizzo che, in seguito, il Sé sia destinato a rafforzarsi grazie a vari eventi come l'autoriconoscimento allo specchio (Lacan, 1966), ma anche quando il bambino comincia a camminare e anche in virtù dei successivi importanti incontri con situazioni che generano feedback psicosociali.

Gli incontri significativi con le varie persone reali saranno in un secondo tempo opportunamente mentalizzati. Penso che tutti gli incontri sensoriali e mentali significativi siano dunque teatralizzati nel Sé. In altre parole, come già accennato, l'Ego costituisce il regista all'interno di un tale mondo psichico edificato da tante scene che risuonano internamente come se si potessero vedere. Immagino tali scene come collegate e ordinate in modo sovrapposto verticale su tanti piani: questi scenari che rappresentano fotografie, film mentali, scene emotive e affettive impresse nei teatri della mente in base all'evoluzione degli incontri primari e secondari, danno luogo a interlocutori o personaggi interiorizzati. L'Ego si trova quindi a dovere dialogare con personaggi-suggeritori che intervengono in aiuto dell'amministrazione del Sé-organismo. Tali personaggi possono evocare esperienze abbandoniche o persecutorie e rendere la vita psichica difficile sino alla patologia schizoparanoide o depressiva. Penso, inoltre, che la costruzione dei personaggi psichici assimilati dal mondo interno avvenga secondo il *principio di assimilazione e accomodamento* (Piaget, 1926). Ad esempio, un'immagine della figura maschile si costruisce lentamente all'interno del Sé quando all'immagine introiettata del padre si assimilano altre figure maschili successive di parenti, mae-

stro elementare, insegnante delle scuole secondarie, ecc. e poi si accomodano tra loro. Alcune impronte di queste figure troveranno un comune denominatore che il Sé raccoglierà come prioritarie assimilandole e accomodandole di continuo alla trama primitiva, quella ereditata dall'incontro con il padre originario. Un aspetto giudicante e severo del padre originario, ad esempio, troverà nel vissuto del Sé un riscontro selezionato nelle altre figure maschili, pur essendo magari assai differenti. Ritengo che inizialmente una somma di esperienze arcaiche e in un secondo tempo, mano a mano che le vie nervose saranno mielinizzate, le scene degli incontri significativi con figure maschili si intreccino e si rinforzino in un senso o in un altro, fino a quando divengono stabilmente dei riferimenti interni, a volte anche pensabili. Tale concetto è prossimo a quanto suggerisce anche Bion (1962) riguardo al bambino, quando sperimenta una preconcuzione insatura e il piccolo cerca l'incontro con il seno e poi con altri oggetti.

Paragono allora il Sé a una struttura, come se fosse un edificio, perché possiede una fisicità e una corporeità (Ferrari, 1992). Ipotizzo che all'interno della struttura sarebbero impresse epoche, teatri come piani situazionali, costruiti grazie ad altrettanti incontri significativi. I numerosi teatri interni, che si edificano durante lo sviluppo, possono sorgere nel tempo di un flash oppure costruirsi in diversi anni. Tali situazioni, che funzionano come contesti e set teatrali (McDougall, 1989), sono caratterizzate a livello psichico da personaggi che agiscono in tutti noi come voci interiori aventi il potere di influenzare l'Ego. Si creano delle connessioni e dei dialoghi tra l'Ego e i vari personaggi, i quali suggeriscono azioni, sgridano, assolvono, avviliscono per vergogna, creano amarezza, rancore e malinconia, insomma bersagliano l'Ego influenzando di conseguenza l'intero Sé attraverso un'infinità di stati fisiopsichici, emozioni e sentimenti. L'Ego recepisce le interferenze positive e negative dei vari personaggi interiorizzati nel passato e non dimentica i teatri della mente nei quali gli interlocutori-personaggi sono stati protagonisti.

Ritornando alla sensorialità, alcuni stimoli-guida (Bick,

1968), cioè stati sensoriali (musiche, odori, sapori, ecc.) derivanti da particolari incontri, hanno il potere di evocare angoscia o stati di benessere come se fossero film già visti, oppure sceneggiati del mondo interno prodotti nel passato arcaico o recente. Tali sceneggiati emotivi hanno una loro luminosità, coloritura, senso propriocettivo, di secchezza-umidità, caldo-freddo, di stati sensoriali gelatinosi, di solidità, di morbidezza, sofficietà, durezza, asprezza graffiante, pungente, ecc.

In altre parole, a quel punto, penso che la mente sia in grado di intervenire per aiutare il corpo che, appesantito da stimoli stressanti, tenderebbe ad ammalarsi o a eclissarsi come corporeità inesistente (Ferrari, 1992). La mente interviene per elaborare situazioni più o meno traumatiche, o comunque intossicanti per l'organismo. Grazie all'aiuto del sistema nervoso centrale evoluto e mielinizzato, l'Ego può rafforzarsi, alimentando un circolo virtuoso, tramite l'operare psichico che assorbe e svolge funzioni adatte all'organismo a seconda delle proprie capacità.

La psicoterapia psicoanalitica, o lo psicodramma psicoanalitico all'interno di uno spazio-tempo circoscritto, attualizza eventi del passato nel qui e ora delle sedute, ed è in grado di promuovere l'elaborazione dei fantasmi trasformandoli in fantasie scorrevoli e nutritive come metaforicamente il plasma scorre lungo arterie, vene e capillari per nutrire i tessuti del corpo. Tale trasformazione corrisponde alla funzione della quale ci parla Bion (1962), cioè equivale al tentativo di trasformare gli elementi grezzi indigeribili del pensiero in elementi utilizzabili e fertili. Accedendo anche attraverso il transfert ai personaggi perversi abitanti il Sé, quelli introiettati come distruttivi che influenzano l'Ego, la psicoterapia psicoanalitica non dovrebbe puntare tanto alla consapevolezza, cioè al passaggio dall'inconscio al conscio, dall'Es irrazionale all'Io razionale, al Super-Io morale, come Freud si esprimeva suo malgrado, ma mirare assai direttamente alla metabolizzazione delle esperienze nelle quali i fantasmi predominano nel Sé e bloccano le alternative del pensiero, la libertà di questo e la sua creatività.

## • Musica e psicoanalisi

Penso che noi psicoanalisti possiamo usare uno strumento che, come la risonanza magnetica, grazie a un training appropriato, sia di aiuto alla salute mentale perché permette di scivolare con naturale fluidità verso la dimensione della musicoterapia della psicoanalisi.

Musica e psicoanalisi si occupano entrambe di modalità di espressione emotiva, discipline basate sull'ascolto (interno ed esterno); si occupano di linguaggi e implicano la percezione dell'altro, con cui è necessario riconoscersi e accordarsi.

Se la musica la si ascolta davvero, allora, è come se questa ci stesse parlando. Alla stessa maniera si può dire di un processo psicoterapeutico. Ritengo non sia possibile pensare di descrivere, definire o riprodurre, nella sua reale interezza a terzi, cosa accade all'interno di una relazione psicoterapeutica. Si tratta di una comunicazione-comunione relazionale, che si realizza oltre il significato intrinseco della parola, e la cui tecnica appare tramandabile solo per mezzo di esperienza diretta supervisionata, mediante training personale con psicoanalisti aventi funzione di training riconosciuto dalle principali scuole di training. Si tratta di comunicazioni che fluiscono a vari livelli e attraverso canali comunicativi diversi, spesso preverbal, e che possono spaziare nell'intero ambito sensoriale.

Da un'idea originaria, forse anche un po' difensiva, di psicoterapia fondata sulla sola parola e nel suo significante, giungiamo via via verso un concetto di spazio formativo globale, che si realizza attraverso una comunicazione, accettazione e condivisione a più livelli degli attori all'interno di un processo di cura. Un momento dove, forse, anche i movimenti emotivi più arcaici, ego-sintonici se espressi all'interno di un setting opportuno, possano manifestare la loro utilità e potenzialità curativa, al pari degli elementi più maturi delle aree del pensiero e del linguaggio verbale. Un ascolto reciproco ed empatico dunque, dove, al di là del significato, il suono in sé permetta di mantenere un legame rela-

zionale costante, con una sua percezione sia nella distanza, sia nella contiguità (Correale, 1991).

Le madri presentano al bambino il mondo reale così come dovrebbe essere da lui letto e introiettato e parlano ai neonati al di là del senso delle loro dolci parole, in un amorevole contatto che le può trasformare in “cose... note...”, stabilendo e confermando, in questo modo, una presenza, una continuità, una percezione dell'esistere lì, accuditi e in quel momento. Il tono sarà soggetto a un imprinting fondamentale nel futuro di quella piccola esistenza.

Freud, a proposito delle patologie gravi, segnalava già ai primordi della psicoanalisi il limite dell'utilizzo di tecniche curative fondate soltanto sulla parola, la cui origine psicopatologica poteva risiedere nella fasi precoci di sviluppo, preverbale per l'appunto, e quindi di difficile accesso a una simile metodica. Nel lavoro psicoanalitico l'attenzione e l'ascolto nelle pause può rappresentare un valido parametro di riferimento. Ci può aiutare nel riconoscimento delle aree in esplorazione in quel momento, e allo stesso tempo può rappresentare un indicatore utile circa il percorso effettuato.

Nella cultura popolare il silenzio è d'oro perché l'assenza di suoni rappresenta l'assenza di pericoli. Suoni e silenzi sono riconducibili a percezioni e visualizzazioni di spazi liberi da possibili invasioni di fantasmi nel mondo interno. Tali implicazioni collegate alla diminuzione del livello sonoro sono dovute alle sensazioni piacevoli, evocate dai paesaggi montani, marini, o anche semplicemente delle nostre città urbane nei mesi estivi.

Negli stati patologici, invece, tali parametri sembrano modificarsi, e all'opposto, l'assenza di suono può coincidere con emozioni persecutorie e quindi di allarme e pericolo, inquietudine e angoscia.

La pausa sonora nel trattamento può diventare, dunque, un momento proiettivo, la cui tonalità affettiva riecheggia diversamente a seconda della fase psicoterapeutica, oltretutto ovviamente della tipologia della patologia trattata, quasi allo stesso modo di uno spazio vuoto, percepibile sia come nuova opportunità che come mancanza desolante.

Soldati della guerra '14-'18 raccontano come, nelle notti in trincea, il silenzio ingravescente venisse talora infranto da un colpo di fucile, apparentemente senza motivo, come una sonorità rassicurante; il rumore identificato è meglio di chi avanza in modo imprevedibile.

Si capisce, perciò, quanto spazio deve occupare nella nostra mente la colonna d'aria che collega interno e esterno, corpo e mente, Sé e altro.

Possiamo vivere condizioni di fiato sospeso, o di riso, di singhiozzo, essere tromboni, oppure bisbiglianti, o inespressivi come le voci sintetiche prodotte dai vecchi computer, o essere capaci, come i poeti, di dare ali sonore alle parole senza bisogno di strumenti musicali.

Vocalità e suono sono mezzo di comunicazione e materia di forme d'arte (Schön et al., 2007). Freud era irritato dall'incapacità di comprendere perché la musica gli procurasse piacere, noia o altri affetti forse perché gli sfuggiva cosa lo turbasse. Certo non s'interessò dei fenomeni musicali, mentre ebbe sempre molta passione per poesia, pittura e scultura. I suoi allievi avviarono molto più tardi riflessioni sul mondo dei suoni. Penso a quell'attitudine che Khan (1983) chiama *lying fallow*, lasciarsi crescere liberamente per descrivere la capacità dell'Io di lasciarsi andare dentro di Sé in una forma di attiva contemplazione e poter germogliare spontaneamente, seduttivo-fallico per la relazione oggettuale.

Nella nostra mente esiste uno stretto parallelismo movimento-musica-movimento, musica e danza come accade nelle parole simbolo e metafora:

- il simbolo è un segno o oggetto che ne rappresenta palesemente un altro;
- la metafora sostituisce un elemento con un altro, ma entrambi sono in evidente rapporto;
- si tratta di fondamentali movimenti della mente.

Non esiste un linguaggio musicale, come non esiste una sola lingua parlata universale, se non nel mito;

- esistono elementi universali acustici, presenti in ogni lingua

parlata, come pure in ogni comunicazione sonora strutturata non verbale;

- questi elementi sono sempre intensamente legati all'esperienza corporea del fenomeno acustico.

Il respiro occupa un ruolo di rilievo.

La comunicazione sonora può essere sentita come contatto stretto e insieme evitamento dello sguardo, vissuto come ostile.

I suoni sono modulabili, intonabili, quindi producono un vissuto di evento controllabile, benché largamente immateriale. Un vissuto così ci protegge nei confronti di angosce primitive.

Per entrare più nel dettaglio, provo a esporre qualche idea sui suoni della melanconia. Gli affetti si possono tradurre in suoni:

- ispirandosi ai modi del pianto; per la nostra cultura, sequenze discendenti, nel modo minore;
- producendo ritmi tristi perché lenti;
- creando dissonanze per esprimere il dolore, o spezzando la melodia per indicare cesure dolorose.

Gli intervalli del pianto infantile sono uguali in tutte le culture. Essi esprimono e rappresentano, ad esempio, il dolore per la separazione, ma anche la funzione maturativa della frustrazione. Riso, singhiozzo, sospiro, tosse, sputo sono altrettanti suoni-segnali universali (Schön et al., 2007).

Il suono diventa precocemente un legame potente, capace di vincere ostacoli che per la vista sono insuperabili. Molti bambini si producono da sé il proprio suono, in sostituzione di quello materno, cominciando ad avviare da questo particolare campo percettivo la funzione transizionale o più precisamente di precursore dell'oggetto transizionale (Winnicott, 1951). L'assenza di suono e di risonanza è fonte di angosce. Il bambino cieco conserva con l'ambiente un'interazione acustica e verbale che è spesso normale e compensa abbastanza il danno, mentre il bambino sordo ha più frequentemente limiti psichici, perché è in difficoltà con l'apprendimento del linguaggio verbale.



## • Il ritmo

Forse già prima della nascita ha importanza il battito cardiaco dell'aorta addominale materna. Nello stesso periodo s'impongono altri ritmi, ad esempio il succhiare. Amati Mehler et al. (1990) riferiscono di un'esperienza compiuta con l'uso di un ciuccio, munito di sensore. I lattanti succhiavano a ritmo più veloce quando sentivano la voce materna, mostrando di riconoscerla tra altre voci. Si può considerare questa la più precoce esperienza di associazione della melodia (materna) con il ritmo. Al ritmo spetta una prima funzione ordinatrice. La regolare alternanza delle pulsazioni e delle pause costituisce una sequenza di presenze e assenze, un continuum di impulsi periodici. È questo che il bambino si aspetta. Tutti i primi giochi, proposti dal bambino e al bambino, sono ritmici.

Il senso del tempo in molte persone è prevalentemente acustico e riceve un contributo da questi giochi. Galileo Galilei, figlio di Vincenzo, musicista, ci racconta di aver usato due criteri, ambedue tratti dall'esperienza acustica, trovandosi alle prese con la difficoltà di misurazione per provare l'isocronismo dei pendoli. Egli, infatti, cercò di misurarne il periodo, contando le pulsazioni cardiache, o anche cantando più volte un motivo musicale.

Stern (1985) studia come si manifesta e si sviluppa il senso del Sé e ne descrive quattro fasi successive, in cui ogni nuova fase si sovrappone ma non elimina la precedente:

- 1) il senso del Sé emergente, dalla nascita ai due mesi;
- 2) il senso del Sé nucleare, dai due ai sei mesi;
- 3) il senso del Sé soggettivo, dai sette ai quindici mesi;
- 4) il senso del Sé verbale.

È facile verificare che fin dalla nascita il piccolo succhia di gusto. Misurando il variare del ritmo di succhiamento si è visto che egli è decisamente più interessato alla voce umana, che ad altri suoni (Friedlander, 1970).

Stern concorda con l'impostazione olistica (si potrebbe dire meglio unitaria, globale), per la quale già nelle prime settimane

il bambino stabilisce correlazioni tra aree percettive, ad esempio olfatto, tatto, gusto, udito. L'idea base è che esista fin dalla nascita una forma globale di percezione o una immediata capacità di collegare differenti forme di percezione. Piaget direbbe che il bambino sperimenta un seno succhiato e uno visto, poi li associa. Stern ritiene che l'esperienza del seno nasca proprio dall'insieme delle sensazioni come un oggetto unico. Le percezioni amodali e lo stesso processo di integrazione contribuiscono a costruire il senso del Sé emergente. Forma, intensità, movimento, numero e ritmo sono per Stern qualità percettive amodali.

Stern (1985) indica quanto siano importanti per il bambino eventi dotati di movimento e trasformazioni osservabili, che chiama *affetti vitali*. Tra questi individua alcuni esempi: riempimento e svuotamento, oscillazione, svanire, crescendo, tutti all'inizio legati a meccanismi corporei, quali possono essere l'evacuazione o l'addormentamento, come aveva già indicato Susanne Langer (1967).

In accordo con Stern, Bollas (1987) segnala l'importanza della "estetica materna", trasmessa con lo stile dei gesti quotidiani, ad esempio come la mamma prende in braccio il bambino, pettina sé e lui, lo coccola, canta.

Stern propone il nome di "categoriali" per i classici affetti come la rabbia, la gioia, la melanconia. Esempio di affetti vitali può essere "un'ondata incommensurabile di sentimenti evocata dalla musica", spesso in unione con affetti tradizionali. La danza e la musica sono esempi per eccellenza dell'espressività degli affetti vitali, senza far ricorso ad alcuna trama, né a segnali affettivi delle categorie tradizionali. Quando un bambino osserva l'agire di un genitore, si trova spesso nella situazione dello spettatore di balletto o dell'ascoltatore di un concerto. In principio non sa cosa produca e cosa significhi un gesto dell'adulto, però ne ha subito una sensazione generale, amodale, che gli deriva da qualità amodali come il numero, l'intensità, la forma. Nelle osservazioni di Stern è implicito che molti segnali arrivano al piccolo già organizzati dagli adulti in forma ritmica e melodica.

Ogni mamma culla, dà colpetti sulla schiena, fa saltellare sulle ginocchia, porta in braccio camminando con passo regolare, mentre canta o parla; il bambino quindi spontaneamente vive l'intensità degli affetti vitali e riceve segnali strutturati che ne confermano il senso e che sono veicolo di cultura. Stern attira l'attenzione sul fatto che la mamma che dà colpetti, quella che canta e quella che carezza, non sono mamme carenti. Il comune effetto di attivazione (arousal), segnalato da attenzione, eccitamento e dalla tipica modificazione del ritmo elettrico corticale (desincronizzazione del ritmo alpha) è l'elemento che unifica le sensazioni. È verosimile che l'attivazione dipenda da una struttura unitaria e coerente del sistema nervoso e della sua funzione. Tutti i primi apprendimenti sono sostenuti da questo incremento funzionale, appunto l'attivazione, che poi si riduce quando il comportamento appreso diventa automatico. Tale processo è osservabile nella sequenza del pollice in bocca.

Tutte le esperienze del nascere e formarsi di comportamenti organizzati, che costituiscono il fondamento della sensazione del Sé emergente, si svolgono passando dall'attivazione alla caduta della tensione.

Un'altra faccia dell'apprendimento è la funzione del Sé costruttiva, la progressiva integrazione di dettagli fino all'ottenimento della forma intera. Questa modalità di apprendimento non si contrappone alla precedente, la integra e probabilmente prende il sopravvento in un secondo tempo.

Qualunque sia la base teorica, sperimentalmente è stato accertato (De Casper & Fifer, 1980) il fatto che i neonati sanno riconoscere la voce della propria madre da quella di altre donne già nei primi giorni di vita, come avevo già accennato e quindi sono in grado di registrare e confrontare i timbri e le frequenze acustiche.

È un compito vitale trovare i propri ritmi e andare a tempo con l'altro e con sé. Dalla poppata al fare l'amore, dalla berceuse alla tarantella, e, per quel che interessa agli psicoanalisti, nell'andamento delle sedute, il ritmo ha sempre una grande densità di

significato. I guasti in questo meccanismo sono segnalati da dolore, senso di perdita, abbandono, melanconia.

Oggi avviene di osservare gruppi di giovani compulsivi (Pani, Biolcati & 2006; Pani & Sagliaschi, 2009, 2010) impegnati a stordirsi anche con il ritmo e l'alto volume, per non sentire, ma spesso anche per alterare il fluire del tempo, direi in senso maniacale. Mi pare verosimile che molte forme musicali abbiano una funzione di integrazione e quindi siano sentite come rassicuranti nei confronti di angosce di disintegrazione e di perdita, come sembra evidente nell'importanza storico-letteraria del blues e suoi analoghi, ad esempio le canzoni brasiliane che parlano della *saudade*.

In seduta verifichiamo molti di questi fatti. I miei pazienti hanno spesso una grande attenzione a minimi rumori dello studio e dintorni. Ricordo un paziente che, durante una seduta, mi domandò se lo stessi ascoltando. Chiesi al paziente se pensasse che ero distratto e lui mi rispose che era sempre attento a questo dato perché sua madre non lo ascoltava mai.

L'esperienza sonora è facilmente vissuta come una parte del Sé. Può dunque confermare la propria identità, rassicurare sulle proprie capacità, perché, con la sua apparenza poco concreta, è facilmente idealizzabile e può avere funzione di mirroring (Kohut, 1971; Kohut & Wolf, 1978). Dunque il suono è spesso un Self-object.

## • Il suono

*Suono e movimento.* Il suono evoca risonanza (che non è eco), risposta spontaneamente intonata, mettersi a tempo come nella danza. La musica muove le montagne, ammansisce le angosce, comunica. La musica canta, incanta, seduce, è inafferrabile, è viva.

*Suono e prossemica.* Dal suono spesso deduciamo la distanza; si pensi al lampo e al tuono. La modalità acustica è, e rappresenta, un contatto che può essere molto intimo, però anche un evitamento dello sguardo che può essere sentito come ostile o addirittura persecutorio (anche il suono).

*Suono e linguaggio.* Non esiste un linguaggio musicale, così come non esiste una lingua universale, se non nel mito. Però in ogni lingua pochi elementi universali, di solito nascosti nelle strutture sonore non verbali, costituiscono la parte più prossima al corpo del messaggio acustico; sono suoni come il pianto, la tosse, il volume di voce, certi tipici intervalli di note, come nei modi di piangere dei bambini e l'inflessione interrogativa. Certe variazioni come crescendo e calando, riempimento e svuotamento, oscillazione, numero (come affetto non come concetto) sono considerate modificazioni con significato universale. Sono segni prossimi al gesto, alla mimica; prossimi appunto al corpo, entrano come componente musicale della parola, hanno lo stesso significato nelle diverse aree culturali ed entrano nelle onomatopee (Schön et al., 2007).

*Suono e gioco.* Suonare in molte lingue si dice giocare (to play, jouer, spielen, jugar) e assume anche il significato di fingere-rappresentare. Il bambino gioca anche con i suoni. I suoni sono indicatori di presenza-assenza, perdita-ritrovare, di echeggiamento, anche se di solito si usa il termine rispecchiamento. Il bambino impara a cantarsi una ninna nanna, a imitare. Il suono poi può essere assunto come oggetto transizionale (Schön et al., 2007).

*Suono e simbolo.* I suoni e i nessi sonori possono diventare simboli di movimento, comunicazione, affetti, contatti e disgiunzioni, controllo, disciplina, gioco, area transazionale, ordine, armonia ottenuti in una notevole complessità di componenti, con funzione simbolica, ma in sé poco significative. Unità nella molteplicità.

*Esperienza acustica, esperienza grupale.* L'esperienza acustica include una sua gruppalità interna, dove unità e molteplicità sono connesse e collaborano; è veicolo di comunicazioni nel gruppo e si lega all'esperienza estetica. Il testo (letterale) e la polisemia sono presenti in ogni forma di comunicazione: un tema che permette infiniti sviluppi. Il bambino non nasce intonato, trova intonazione nel coro, trova l'individuale nel collettivo, l'identità nel gruppo. Ogni gruppo sviluppa l'esperienza sonora secondo fasi e regole; lo stile compositivo è tipico di ogni gruppo. L'interval-

lo sonoro indica e definisce la separazione e consonanza dell'ambiente acustico con lo spazio di gioco musicale. Lo spazio sonoro ha una distanza, un volume e una direzione che le nostre orecchie ci permettono di valutare. L'intervallo sonoro del Sé è un nuovo concetto che contribuisce a fondare la relazione tra l'individuo e il suo ambiente sonoro, illustra le relazioni dell'identità sonora considerando tre assi: soggettivo/oggettivo, interno/esterno, vicino/lontano: è riflessivo, inerente ai propri suoni o transitivo, tra Sé e l'oggetto (Lecourt, 1994).

*Illusione gruppale* (Anzieu, 1985): i componenti del gruppo avvertono di far parte di un'unicità e lo esprimono: "Stiamo bene insieme, il nostro è un buon gruppo, abbiamo un buon conduttore". Lo stare in gruppo implica una sincronizzazione, ritmicità di incontri (movimenti di succhiamento del bambino, frequenza delle poppate, e nei gruppi gli incontri settimanali).

Lecourt (1994) ipotizza che l'interiorizzazione del Gruppo Vocale Familiare da parte di ciascuno dei membri del gruppo sia all'origine della struttura gruppale della musica, la cui evoluzione ci fa assistere a tutti i processi maturativi, dalla primitiva fusionalità fino all'individuazione.

Il canto per l'etnomusicologo è un organizzatore gruppale, la musica esprime metaforicamente i sentimenti connessi alle strutture tipiche di una società.

## Riferimenti bibliografici

- Amati Mehler J., Argentieri S., & Canestri J. (1990). *La Babele dell'inconscio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Anzieu D. (1985). *L'Io pelle*. Roma: Borla (trad. it. 1987).
- Bick E. (1968). The Experience of the Skin in Early Object-Relations. *International Journal of Psychoanalysis*, 49, 484-486.
- Bion W. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando (trad. it. 1972).

- Bollas C. (1987). *L'ombra dell'oggetto: psicoanalisi del conosciuto non pensato*. Roma: Borla (trad. it. 1989).
- Correale A. (1991). *Il campo istituzionale*. Roma: Borla.
- Dabrassi F., & Imbasciati A. (1910). Diagnosi prenatale: pensieri, emozioni e credenze delle mamme in attesa. *Psychofenia*, 23, 179-208.
- De Casper A.J., & Fifer W.P. (1980). Of Human Bonding: Newborns Prefer Their Mothers'Voices. *Science*, 208, 1174-1176.
- Ferrari A.B. (1992). *L'eclissi del corpo. Una ipotesi psicoanalitica*. Roma: Borla.
- Fornari F. (1984). *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi.
- Fossi G. (1978). Considerazioni critiche su alcune formulazioni metapsicologiche della realtà psichica. *Rivista di Psicoanalisi*, 24, 96-107.
- Freud S. (1923). L'Io e l'Es. In *Opere* (vol. IX). Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 2006).
- Friedlander B.Z. (1970). Receptive Language Development in Infancy. *Merrill-Palmer Quarterly*, 16, 7-51.
- Imbasciati A. (2010). Lo sviluppo della psicoanalisi al di là della teoria di Freud. *Psychofenia*, 23, 89-113.
- Khan M.M.R. (1983). *I Sé nascosti*. Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 1990).
- Kohut H. (1971). *Narcisismo e analisi del Sé*. Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 1976).
- Kohut H., & Wolf E.S. (1978). The Disorders of the Self and Their Treatment. *International Journal of Psycho-Analysis*, 59, 413-426.
- Lacan J. (1966). *Scritti*. Torino: Einaudi (trad. it. 1972).
- Langer S.K. (1967). *Mind: An Essay on Human Feeling*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Lecourt E. (1994). *L'expérience musicale. Résonances psychanalytiques*. Paris: L'Harmattan.
- Mahler M.S., Pine F. & Bergman A. (1975). *La nascita psicologica del bambino*. Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 1978).
- Mancia M. (2004). *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità del transfert*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Manfredi P., & Imbasciati A. (2004). *Il feto ci ascolta... e impara*. Roma: Borla.
- McDonald M. (1970). Transitional Tunes and Musical Development. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 25, 503-520.

- McDougall J. (1989). *Teatri del corpo. Un approccio psicoanalitico ai disturbi psicosomatici*. Milano: Raffaello Cortina (trad. it. 1990).
- Pani R. (2009). *I teatri del Sé*. XVII Congresso della Associazione Internazionale Psicoterapia e Processi di Gruppo. *Gruppi in tempo di conflitti*. Roma, 24 agosto 2009.
- Pani R., & Biolcati R. (2006). *Le dipendenze senza droghe. Lo shopping compulsivo. Internet e il gioco d'azzardo*. Torino: Utet.
- Pani R., & Carnevali C. (2010). *Il corpo come protagonista del Sé*. Congresso SIPsA-Coirag. *Il corpo in psicoanalisi e psicodramma analitico*. Roma, 06-07 marzo 2010.
- Pani R., & Sagliaschi S. (2009). Psychopathology of Excitatory and Compulsive Aspects of Vandalistic Graffiti. *Psychological Reports*, 105, 3, 1027-1038.
- Pani R., & Sagliaschi S. (2010). *La compulsione nella sessualità. Aspetti clinici ed educativi*. Milano: FrancoAngeli.
- Piaget J. (1926). *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*. Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 1966).
- Schön D., Akiva-Kabiri L. & Vecchi T. (2007). *Psicologia della musica*. Roma: Carocci.
- Sloboda J.A. (1985). *La mente musicale*. Bologna: il Mulino.
- Spitz R.A. (1965). *Il primo anno di vita del bambino*. Roma: Armando (trad. it. 1973).
- Stern D.N. (1985). *Il mondo interpersonale del bambino*. Torino: Bollati Boringhieri (trad. it. 1987).
- Winnicott D.W. (1951). *Dalla pediatria alla psicoanalisi*. Firenze: Martinielli (trad. it. 1975).